

**Víctimas y victimarios: Cómplices del discurso del poder en  
*Una noche con el Sr. Magnus e hijos* de Ricardo Monti**

**Roberto Previdi Froelich**

*. . . porque nunca podemos odiar a las personas  
que sabemos son capaces de hacer exactamente  
las mismas canalladas que nosotros.*

--Roberto Arlt, *Los siete locos*

En el teatro de Ricardo Monti, encontramos una nítida textura vanguardista que se asemeja a las obras europeas grotescas de Samuel Beckett o Jean Genet. La estética de Monti sobresale por su original plasmación de lo grotesco como elemento ideológico. En particular, lo que descuella en su teatro es precisamente la máscara como rasgo visualmente grotesco de la ideología burguesa.

El teatro de Monti representa una focalización en los lados ocultos que encarnan la sutil naturaleza de la ideología burguesa en su discurso del poder. Si bien presenciamos una evidente ruptura con una construcción tradicional del realismo teatral,<sup>1</sup> el teatro de Monti, a través de sus tergiversaciones de lo verosímil, conceptualiza la realidad como creación de un discurso imperante, en este caso, el blanco es la complaciente burguesía.

Un rasgo notable del teatro de Monti es la gama de ideología política que exhiben sus obras, en particular, *Historia tendenciosa de la clase media* (1971), que analiza el estado actual del país haciendo hincapié en la prostitución histórica de las riquezas materiales que rindieron pingües beneficios a los intereses extranjeros a través de la complicidad de los grupos que ejercían el poder. La pieza manifiesta una ideología semejante a la que expuso el escritor uruguayo Eduardo Galeano (1940) en *Las venas abiertas de América Latina* (1971). *Historia* es una grave acusación contra las fuerzas domésticas que aceptaron la violación extranjera y a su vez violaban a su propio país siempre detrás de la fachada de un discurso humanizante. Los personajes que pueblan este drama grotesco parecen encarnaciones fantasmagóricas cuya apariencia grotesca recalca, al parecer, el horrible poder deformante de su propia

ideología. Si no parecen verosímiles, el drama nos asegura, muy al contrario, que la representación restituye visualmente la naturaleza que su realidad esconde sutilmente. Si no nos parecen humanos, se debe a que han perdido su humanidad por sus actos inhumanos: Monti afirma como clave ideológica que, "lo social no es lo que aparece en primer plano" (Driskell 43).

*Visita* (1977) arroja la visión de un mundo herméticamente encerrado (la burguesía) el cual simboliza la rígida concepción vital y la adhesión absoluta a las nociones de un orden inmutable donde nunca hay sorpresas cambiantes ni novedades peligrosas. *Visita*<sup>2</sup> comparte la misma textura del deformante y falso discurso capitalista que queda de manifiesto en *Una noche* como elemento central. *Visita* escudriña la explotación en términos de una vetusta y eterna institución normal y ceremonial cuyos fines se hacen patentes pese al discurso que pregona la paridad de las clases sociales.

Uno de los últimos éxitos teatrales de Monti es *Marathon* (1980) donde la maratón simboliza la incuestionable aceptación de las reglas del juego que establece el discurso capitalista-burgués. En el concurso, los participantes se esfuerzan por lograr el premio que a su vez metafórica los falsos valores de orden puramente material. La textura grotesca de *Marathon* se hace evidente al fijar cómo los participantes se deforman en su adhesión rígida a las normas que anuncia el animador.

Si bien la maratón tiene lugar en el decenio de los treinta, Monti se empeña en alegorizar diferentes momentos históricos en la nación argentina a más de indicar que el baile sigue, pues esa orden representa el conjunto de valores normales. Es más, Monti capta magistralmente la metáfora del constante e incesante bombardeo de los valores normativos que traspasan los espacios individuales por medio del personaje del animador.

La textura grotesca de *La fiaca* establece claramente la subversión de un orden colectivo a través de la creación de un espacio interior; de ahí que se establezca casi de inmediato la dicotomía entre individuo (positivo) y sociedad (negativo). Esto parece confirmar el dictamen de Osvaldo Dragún: "El absurdo europeo no tiene héroes. El grotesco sí. Grotescos, pero héroes" (59).

El teatro de Monti no se suscribe a la identidad heroica, pues se prefiere ofuscar el simple planteo ideológico de bien/mal a través de caracterizaciones ambivalentes y ambiguas. La esencia de esta ambivalencia se plasma en el discurso de todos los personajes en *Una noche*; además creemos que constituye la dinámica semiótica en esta obra. La escasa crítica que versa sobre *Una noche* es prácticamente unánime en su consideración de Magnus como el victimario u opresor y los demás personajes como víctimas u oprimidos.<sup>3</sup> Creemos que tales aseveraciones se fundan falazmente en la inmediata textura grotesca<sup>4</sup> sin tomar en cuenta la ambivalencia que impregna los varios niveles del discurso.

Esta ambivalencia entre victimario y víctima, aquélla que paralela la concepción grotesca de Gambaro, caracteriza todas las obras de Monti<sup>5</sup> que

señalamos brevemente. Una de las estrategias que manipula Monti es la metáfora del mundo encerrado (la casa en *Una noche* y *Visita*) y la del mundo exterior, o sea, una posible existencia lejos del orden contrahecho.

En *Visita*, el personaje de Equis representa, a lo largo, la voz de subversión contra el mismo orden de valores falsos, pero el final nos desvía de cualquier apreciación heroica de él como portavoz de la liberación, pues sabemos que él pertenece tanto a ese mundo en el momento cuando se entera de que es hijo de los padres que personifican los valores capitalista-burgueses. Esta ambivalencia de lo que representa la opresión y su subversión es central a la concepción del grotesco montiano.

El prólogo de *Una noche*,<sup>6</sup> establece una clara oposición simbólica entre "penumbra" y "luz" para indicar la naturaleza binaria de los hijos de Magnus. Por una parte, la casi oscuridad total subraya la textura vital, esto es, la pesadilla existencial en la casa de Magnus. Por otra, la luz en el prólogo se juxtapone simbólicamente al discurso subversivo de Gato y a la vez contra el discurso de Wolfi quien se empeña en mantener la fachada de los hechos insoportables.

Casi desde el principio se establece lo que pudiéramos caracterizar como ambigüedad ideológica, pues la luz literalmente parecería dar cabida a la expresión libre cuyo blanco es supuestamente el mundo creado por Magnus y por lo tanto podría simbolizar una momentaria liberación de la expresión según confirma Gato: "Yo digo lo que piensan" (9). Este discurso desata las zonas tabúes (la pesadilla) y las reacciones normalizantes de Wolfi, verbigracia, "¡No quiero oírla" (7), "¡Voy a vomitar, Gato!" (8), "¡Mentira! ¡Sacrilegio!" (9), que establecen el discurso subversivo de Gato como definitivamente grotesco. En este caso Gato se vale de un lenguaje gráficamente violento y sangriento para expresar un grotesco reconocible de inmediato; pero un lenguaje grotesco que expresa abierta y asequeblemente la repugnancia y asco que inspira en Wolfi debido a que transgrede los confines lingüísticos de lo expresable.

La coexistencia de los que parece ser al principio dos ideologías clara y diametralmente opuestas (en su manera de expresar las vivencias colectivas y familiares) funciona a contrapelo de un contexto (la luz) que subraya por medio de la metáfora una apertura del discurso. Es más, el prólogo determina finamente la textura ideológica sucesiva del mundo de Magnus e hijos. Parte de dicha textura es la sutil ambivalencia que desmiente mediante el discurso que estamos presenciando un mundo categorizado de cabal e ingenuo, de opresor y oprimidos.

El el prólogo, la pregunta de Gato establece lo que será la ambivalencia ideológica de *Una noche*:

GATO: ¿Quién nos ha arrojado a esta cárcel? ¿Quién nos ha sepultado en esta cueva? ¿Quién ha llenado de tensiones estos cuerpos miserables hasta reventar? ¿Quién? ¡Alguien tiene que decirlo! ¿Quién? ¡Nadie conoce ese nombre? (9)

Esta pregunta parece problemática dentro de un contexto donde el discurso de Gato es un intento auténtico para revelar la naturaleza de Magnus debido a que si su discurso alegoriza acusatoriamente a Magnus (la rata que envenenaba el aire) esta pregunta pareciera innecesaria en vista de que Gato da a conocer al tirano.

La característica del discurso en todos los niveles en *Una noche* es la constante afirmación ideológica, ora subversiva, ora capitalista, que se hace sólo para que se delate más tarde expresando todo lo contrario. El discurso ambivalente expresa asimismo una desconstrucción positiva de los mismos elementos subversivos que proporcionan algunos de los personajes en diferentes momentos. De ahí que la semántica final se distorsione en lo que parece ser a primera vista un mensaje claro (la muerte de Magnus al final).

Como elemento disparador de la vital ambivalencia que caracteriza *Una noche*, Gato es el portavoz de un conjunto de valores que chocan con los del establecido orden normal o la hipocresía detrás del discurso humanizante de Magnus. Con estas consideraciones todavía pendientes a elaborarse pasaremos ahora al verdadero núcleo ideológico de la obra, el Sr. Magnus.

La bienvenida inicial que da Magnus a Julia y todo el tono amistoso, "¿Cómo estás? ¿Bien? Pero ponete cómoda. No tengas miedo, hija" (11), de su discurso es un contraste nítido con la textura de pesadilla del prólogo. Este discurso emboza deliberadamente la impresión anterior (la textura de pesadilla del prólogo) con el fin de precisar el poder del discurso de Magnus que subvierte la verdad de la brutalidad y crea una ilusión de normalidad y orden. No obstante, esta primera muestra de humanidad y amistad se delata casi en el acto debido a que la casa de Magnus se caracteriza por la violencia y la brutalidad.

El poder del discurso de Magnus se manifiesta asimismo casi de inmediato en Julia. Su preocupación materna por Santiago, "Es tan hermoso," "Mi nene dulce" (12-13), se contradice a través de la patada que le pega a él unos momentos antes. Julia, que representa una identidad no prefijada, se "normaliza" rápidamente de acuerdo al plan de Magnus. Lo que caracteriza esto como grotesco es precisamente la colisión entre la dulzura materna que asume y la patada que lanza a peticiones de Magnus.

El orden de Magnus es una contradicción vital, a través de los hechos reales, de ese mismo orden que él intenta armar mediante su discurso normalizante. Lo que sobresale en ese orden es la continua necesidad de Magnus de afirmar su dominio sobre los demás y arrasarlo con cualquier infiltración desordenadora (subversión).

El desorden representa el estado real de los resultados del plan normalizante de Magnus en la casa pero también representaría la sublevación y subversión intrínseca del espíritu humano contra sus propios sistemas asfixiantes. El desorden grotesco es resultado del mismo orden que intenta abolirlo.

Ahora bien, hemos establecido que el discurso del poder se fundamenta en la contradicción inherente a la ideología que pregona. Es más, el verdadero poder de ese discurso como fuerza vital que establece realidades se funda en el consentimiento del sujeto al que se dirija. Magnus ejerce su poder porque los demás así se lo permiten.

Hemos de considerar ahora otro elemento nuclear en *Una noche*: el metateatro. Las representaciones metateatrales concretizan el poder del discurso de Magnus<sup>7</sup> en los demás y establecen su empeño en crear el orden (roles) para los demás según sus propias reglas. El metateatro representa de igual manera lo que hemos visto como la necesidad de constante afirmación dominadora por parte de Magnus.

A través de la concepción metateatral se intenta poner en tela de juicio los conceptos de realidad a los que suscribe un público mostrando que tal vez nosotros mismos estamos "representando" y "consintiendo" a los roles sociales en el teatro de la vida. Monti se vale de la exposición metateatral a fin de cerrar la brecha entre la supuesta naturaleza artificial del teatro como signo y de la ficción en contraste a la afirmación "objetiva" de la burguesía de la vida. Si el teatro representa una deformación estética de los hechos reales, la vida (como creación humana) representa una deformación ideológica de la percepción de los hechos aparentes.

MAGNUS: ¿Qué importa? ¿Es mejor estar aquí que en otra parte?

JULIA: No. (Termina la representación. Ovación de los hijos. Magnus da unas vueltas por el escenario, rojo y como mareado por el éxito.)

MAGNUS: Muy bien, Julia; así, así tiene que hacerse. Fue casi real. Yo diría que hasta superó a la vida misma. (14)

El metateatro representa precisamente el reflejo real de la ideología imperante de Magnus. Como un metadiscurso que revela la textura ambivalente, el metateatro subraya la complicidad ritual de los demás personajes en el juego a la representación del poder cuyo cúmulo jerárquico se halla en Magnus. La fuerza vital del metateatro, como indicio ideológico, se deriva de la participación activa conforme con un conjunto de reglas prefijadas en la manifestación material de dicha ideología. En el metateatro que crea Magnus, no hay diferencia entre actores y espectadores, pues sólo hay cómplices en el juego violento.

El metateatro metaforiza por lo tanto un modo de existencia de acuerdo a un predeterminado grupo de normas aceptables, esto es, la conceptualización de un orden imaginado, por Magnus, cuya vigencia se funda arraigadamente en el consentimiento colectivo. En cierto sentido el concepto metateatral que se emplea en *Una noche* nos hace acordar ciertas facetas descollantes de la visión esperpéntica de Valle-Inclán, pues es precisamente el afantochamiento

(o el ser hecho objeto) amén de la animalización (Lou), ora literal en la representación, ora simbólica como indicio subyacente del laberinto ideológico creado por la sociedad cuyo ordenamiento termina fallando, deformando y, como consecuencia forzosa, desordenando. Sin embargo, pese a los rasgos esperpénticos que hallamos, el autor no se desprende por completo del lado humano de los personajes tal como ocurre en los esperpentos, cosa que contribuye aún más a la ambivalencia en la obra:

JULIA: (Inquieta.) Se siente mal. Tenemos que ayudarlo.

MAGNUS: No seas ingenua. No lo interrumpas.

WOLFI: Es sólo una representación.

GATO: Es de eso, precisamente, que les ruego que me salven. Porque ya he perdido el control de mi representación. Ayuda, por favor. (Aplausos de los demás.)

JULIA: (Se incorpora.) ¡Hay que ayudarlo! ¡Está sufriendo! ¿No ven que está sufriendo! (38)

Esto es relevante en la misma medida que recalca el enorme poder discursivo de Magnus para hacer real lo que en realidad parece un "inocente" juego casero. El discurso de Magnus se manifiesta por lo tanto como un fuerte mecanismo ideológico capaz de tejer falsas realidades e identidades dentro de las cuales los demás personajes, por consentir al juego, pierden de vista de lo que debería ser lo normal, el paso al mundo de afuera.

El programa normalizante de Magnus consigue el consentimiento de los demás mediante la apelación a las necesidades materiales y físicas. El control que gana Magnus sobre los otros personajes se logra a través de un discurso que le atribuye primacía, mediante la deformación, al valor jerárquico de la "protección" que él ofrece al inculcarles el miedo al frío y al hambre modifica la verdadera semántica de ese mundo exterior: la liberación.

La deformación de la importancia de las necesidades corporales básicas se ve concretamente durante el excesivo banquete lujoso (al estilo de las imágenes del *Satiricón* de Petronio) que representa en realidad lo que en efecto dicta el discurso materialista. Claro, los demás personajes son partícipes de esta francachela gastronómica.

Ahora bien, el discurso de Magnus representa la fundamental postura capitalista-burguesa ("igualdad de condiciones," "Time is money," "Libre empresa," 26) donde reinan lo material y la seguridad palpable. El lenguaje multifacético de Magnus puede asumir diferentes máscaras humanizantes ("Lou querido," 20) si bien siempre se delata abierta o subrepticamente ("Mi fiel Lou. Tus arrugas me conmueven," 20) que la finalidad totalitaria es la meta deseada.<sup>8</sup>

Central a la ambivalencia en *Una noche* es precisamente lo que hemos comentado en lo que respecta a la energización del discurso de Magnus a través de la complicidad implícita de los demás. En primer lugar, lo que se

establece como desequilibrio es la contraposición de minoría poderosa (Magnus) contra mayoría impotente (los demás). El poder de Magnus se convierte en la manifestación deformada de un consentimiento que por un lado acepta pasivamente los juegos de lo normal mientras que por otro delata al parecer la aceptación sumisa a través del discurso de la protesta y de la subversión.

Ahora bien, el poder de Magnus logra un control hipnótico y total encima de los otros personajes de tal manera que parte del juego consiste en permitir la protesta a sabiendas de que los personajes sólo protestan verbalmente y se muestran incapaces de obrar por la ilusión de lo que les espera si contravienen al orden. Haber permitido la pesadilla es lo que nos choca como grotesco y mutilante.

Las protestas de los hijos se desconstruyen a través de la función que cumplen, actuando como una voz colectiva, como el coro de apoyo del discurso de Magnus. A medida que la acción transcurre, el coro se convierte en la voz masiva delirante que energiza, a lo *seig heil*, las afirmaciones. Por lo tanto, los personajes como Gato o Julia, cuyos discursos se rebelan ideológicamente en diferentes momentos contra lo que ven como una "imposición," pierden su semántica contracultural al darnos cuenta de que están obcecados a los mecanismos más profundos del sistema de Magnus. La protesta representa en esencia el lenguaje-máscara, pues el lenguaje-cara está en lo que no declaran en su protesta sino más bien en las manifestaciones ideológicas del coro.

El coro llega a representar la clave estructural de *Una noche*, pues si en el prólogo Gato establece la pregunta de "¿quién?", lo que sigue le contesta en uno de los momentos más esperpénticos:

MAGNUS: (Grita en medio del aquelarre.) ¡Quién es el ser de los seres, el grande, el invencible!

TODOS: ¡¡MAGNUS!!

MAGNUS: ¡Quién es el sol, el universo, el punto de referencia!

TODOS: ¡¡MAGNUS!!

WOLFI: (Con la voz distorsionada.) ¡Magnus. der Grooossse!

GATO: ¡HEIL!

MAGNUS: ¡Quién los tiene atados por los sutiles hilos de la complicidad!

TODOS: ¡MAGNUS!

MAGNUS: ¡Quién les da el ser, los alumbra y los rescata de la nada!

TODOS: ¡MAGNUS! (Magnus lanza una carcajada y se dobla. Hay un profundo silencio.) (43)

Magnus no tiene que preguntar sus afirmaciones tal como indican los signos de admiración, pues su poder consta precisamente de la indefatigable fachada (sutileza) de omnipotencia ante la cual los personajes se doblegan y

se tornan incapaces de reconocer la verdad grotesca de las estrategias ideológicas de Magnus. Wolfi (portavoz de los valores de Magnus) se confunde con Gato y Julia (portavoces de la protesta) para fundirse y enmarañarse con el poder totalitario.

El discurso del coro representa uno de los elementos más claros de *Una noche* debido a que representa el único desenmascaramiento ideológico. Si el coro consta al principio de los hijos, en su clímax incluye a todos los personajes como amplificador de la tiranía de Magnus. Sin embargo, uno de los rasgos señeros es taxativamente la índole autorreferencial y autoacusatoria que señala de nuevo la complicidad:

LOS HIJOS: ¡Viene Magnus! ¡Con una mujer! ¡La luz! ¡Nos ha visto! ¡Apaguen la luz! ¡Esto es un desorden! ¡Se va a dar cuenta de todo! ¡La cama, Wolfi! (9-10)

Si la luz simboliza la verdad de la coyuntura existencial en la casa de Magnus, lo que afirma este fragmento se aclara a lo largo de la obra: el terror de verse tan claramente como cómplices sin la careta de sus protestas. Es más, lo que afirma este fragmento no es solo la naturaleza<sup>9</sup> de la complicidad sino también la naturaleza de la realidad creada por Magnus, esto es, su orden es desorden. Por lo tanto, el discurso del coro oscila, tal como la textura de *Una noche*, entre la subversión desnormalizante y la aceptación de lo falsamente normal.

El poder del coro es el poder discursivo de Magnus. La colectividad (coro) protesta hipócritamente luego de participar de los beneficios que Magnus les brinda. *Una noche* se vale de la función ritual del coro para mostrar la eterna repetición humana de explotación de la cual, afirma que somos todos cómplices de alguna manera. Esta textura ritual también incluye el metateatro como metáfora de dicha repetición del poder totalitario a base de sus partidarios que, sea ya por oposición o participación en la maquinaria económica se benefician avara y codiciosamente mucho más de lo esencial y de lo necesario como metaforiza el banquete. Es más, el precio del deformado bienestar material es caro en términos espirituales tal como simbolizaría la virginidad perdida de Julia. Además, la esclavitud que Lou simboliza en primer plano simboliza también la condición de los demás, pese a la prosperidad, en segundo plano.

En vista de la ambivalencia que implica la culpabilidad, el asesinato, al final, no representa en absoluto una clara resolución o un término de la represión sino el cúmulo grotesco del poder discursivo de Magnus tal como él afirma: "¡Magnus es eterno! ¡No morirá nunca!" (46). La complicidad de todos en la muerte de Magnus afirma el desplazamiento momentario del reflejo manifiesto (Magnus) de la condición de los demás personajes.

Según afirma Gato, el cadáver de Magnus "¡Estaba podrido!" (47). Tal calificativo no describe únicamente la condición literal de Magnus sino

también la verdadera naturaleza de la dieta cotidiana de Magnus: la sutil complicidad de los demás. La caída de Magnus ahora lo convierte en "víctima" de los "victimarios" (los otros personajes) si bien ambos términos pierden su semántica a través del vínculo ideológico y vital entre Magnus y compañía. El asesinato es más bien suicidio, si bien lo que la obra pone en claro es que la fuerza de esa complicidad nunca muere tal como se repite la temática de la historia humana. Los sonidos de fábrica al final y la oscuridad "repentina y total" confirman que nada ha cambiado en la casa de Magnus salvo las apariencias que perpetuarán la misma textura vital entre los futuros Magnus y los futuros hijos y compañía.

Ahora bien, queda descartada cualquier consideración de *Una noche* como una exposición de opresor y oprimidos. Sin embargo, lo que hemos de recalcar es que la casa representa las esferas del poder totalitario y como tal es un mundo encerrado y atrapado en su propia ideología.

*Una noche* es por lo tanto una exposición de los mecanismos del poder totalitario y las redes de complicidad que constituyen dicho poder. Monti subraya que dentro del ámbito del poder totalitario absoluto sólo hay cómplices que componen la dinámica total de dicho ámbito. *Una noche* señala que las verdaderas víctimas están afuera si bien éstas no constituyen el enfoque de la visión grotesca que Monti proporciona.

La recreación metateatral del encuentro entre Magnus y Julia pone de manifiesto que el poder de Magnus no se limita sólo al interior. La técnica de Magnus allá "afuera" es seducir con su protección y recoger la energía vital necesaria para la maquinaria de su poder. La obra en sí como macrosigno mediante esta oposición "adentro"/"afuera", amén de mostrar una estructura tradicionalmente asociada con el grotesco (lenguaje-cara/lenguaje-máscara), hace eco de la verdadera textura discursiva del totalitarismo. *Una noche* (oscuridad/pesadilla) es precisamente esa verdad que se descubre a la luz literal del escenario y a la luz del teatro como vehículo expresivo de la conjugación grotesca.

A primera vista la situación dramática e ideológica parece trascender lo nacional por falta de detalles específicos. No obstante, *Una noche* es una obra fundamentalmente política que se centra en la cuestión del poder absoluto en la Argentina. La obra es en realidad una exposición grotesca de la historia del poder a partir de la ascendencia de Perón y la renuncia del presidente Ramón Castillo en 1943.

Si consideramos la simbología de la obra, la especificidad de la tesitura argentina se hace patente. Magnus por un lado simboliza<sup>10</sup> las encarnaciones enfermizas del poder político que intentaron normalizar al país a la fuerza. El parricidio parece subrayar las divisiones ideológicas que dejó el peronismo sin resolver los problemas más candentes que la nación enfrentaba. La muerte de Magnus no puede representar el término del poder totalitario sino su eclipse temporario que deja a los que ahora tienen el poder totalmente desorientados (oscuridad). El coro representa a los nuevos dirigentes. Por otro lado, la

muerte de Magnus pareciera indicar el eterno ciclo y la constante repetición de los derrocamientos y las nuevas tiranías que reemplazan a las anteriores.

En conclusión, *Una noche* es una interpretación neogrotesca de los años de una prolongada tiranía.<sup>11</sup> Estrenada en 1970 hacia el fin del régimen de Onganía y dentro del contexto social que produjo la tensión para que estallara en mayo de 1969, *Una noche* aparece como una sutil pero feroz andanada contra la institucionalización aceptada del poder represor.

*Arizona State University*

## Notas

1. Junto a Gambaro y a Pavlovsky, Monti es uno de los innovadores más descollantes del teatro argentino de los años 70. Estos tres dramaturgos encabezaron la estética vanguardista y si bien no rompen con el llamado realismo, extienden el poder ideológico de lo meramente verosímil para analizar la sutileza destructiva de la ideología burguesa en su empeño de normalizar e instalar orden.

2. Con respecto a la concepción grotesca en *Visita*, Foster sostiene que:

Thus Monti's play does not deal with the grotesque, insofar as the latter may be constructed as a particular facet of human existence and, therefore, as a specific cultural mode, but instead the grotesque would appear to function as an "abettor" of the alienation or distancing that underlies *La visita's* (sic) relationship, as a form of discourse, with the audience. ("Semantic Relativity" 19)

3. Entre los escasos ensayos sobre la obra de Monti, Ramos Foster habla específicamente del mundo de *Una noche* en términos de una relación entre victimario (Magnus) y víctimas: "He has murdered his wife, destroyed the lives of others, cheated and demeaned his fellow man in every way" ("Theatre of Dissent" 48-49). Este ensayo, que sólo dedica dos páginas a *Una noche* no pretende profundizar en los mecanismos ideológicos. No obstante, sufre de miopía al considerar la lucha entre humanidad y opresor como la textura fundamental de *Una noche* sin tener presente que la obra intenta revelar la estructura profunda (la complicidad) del poder totalitario y por ende todos los personajes forman parte de ese círculo vicioso y son todos condenables por su hipocresía. La obra es totalmente pesimista para el mundo de "adentro" y el único resquicio de esperanza está en el salto para "afuera".

4. Podol identifica rasgos grotescos en *Una noche*, *Historia tendenciosa* y *Visita* de acuerdo a la teoría de Kayser. Algunos de estos rasgos son la fusión entre lo humano y lo bestial y la animalización de los personajes, elementos surrealistas (sueño/pesadilla), la caricatura y la textura ritual. Sin embargo, este estudio no considera las implicaciones ideológicas en la concepción grotesca de Monti, pues lo que se identifica como imágenes grotescas se yuxtapone contra las imágenes "normales". En primer instancia, esto representa meramente la superficie de la semiología de lo grotesco en vista de que el meollo del teatro de Monti es la función ideológica detrás de las imágenes distorsionadas. La superficie visual y la conducta desbocada pueden chocar pero tales deformaciones son más bien síntomas de una deformación ideológica mucho más profunda.

5. No hemos mencionado la breve obra neogrotesca de Monti, *La cortina de abalorios* (1981) estrenada en Teatro Abierto 81.

6. Los personajes del drama son Magnus (padre) y los hijos Mancio (el Gato), Gualterio (Wolfi) y Santiago. Además de éstos aparecen Julia, la joven adolescente que Magnus ha recogido del frío de la calle para ofrecerle el amparo del calor de su casa, y Lou (el viejo), un viejo amigo de Magnus y un ex-"competidor" que ha perdido el juego y quien existe ahora como el "perro domesticado" a merced de Magnus.

7. Hornby sostiene con respecto a la importancia metateatral: "Among other things, role playing within the role is an excellent means for delineating character, by showing not only who the character is, but what he wants to be" (67).

8. Hay numerosos momentos en *Una noche* cuando presenciamos el discurso de Magnus por ejemplo cuando él niega la existencia de la clase obrera y por lo tanto sostiene que no hay hambriento aunque esto se contradice en su afirmación de que la debilidad del hombre es el hambre (35-36). También contradictorio es el vínculo ideológico que Magnus intenta establecer entre el pueblo y lo que representa, empero, el mundo interior de su casa está distanciado de las preocupaciones de las masas (35). Cuando Magnus, al tratar de seducir a Julia, le dice: "¿Para escurrirte de mis manos?" (18), delata el tono humanizante anterior y da a entender sutilmente el horror que queda detrás de sus motivos. Bastan estos ejemplos para tener alguna idea de que la ideología de la obra gira en torno de estas ambivalencias textuales.

9. Gato sostiene la afirmación de la complicidad inicial más tarde: "Son obra nuestra . . . ¡Somos responsables de su hambre, de su frustración y su codicia!" 937).

10. Lou podría considerarse símbolo de la vieja oligarquía sometida y venida a menos por los implementos del Perón ". . . preaching the destruction of 'oligarchy'" (Rock 272). Luna sostiene que:

Los conservadores aborrecían, obviamente, la política social de Perón, que subvertía el sistema de trabajo en las estancias, eternizaba a los arrendatarios de sus predios y los utilizaba genéricamente como "oligarcas" en sus desbordes oratorios. (25)

Si partimos de la premisa de que la muerte de Magnus representa un desplazamiento momentario del poder en términos simbólicos, los hijos de Magnus podrían tener varias funciones simbólicas. Por una parte podrían representar las escisiones en la estructura del poder después de 1955 amén de funcionar como símbolos de los liderazgos de diferentes sectores políticos y sociales que apoyaban a Perón durante su apogeo pero que se daban cuenta del rumbo de la nación después de 1950 cuando empezaron a oponérsele. Julia, en vista de su adolescencia, podría representar a las nuevas generaciones nacidas que se encaran confusamente con las fracturas ideológicas en la Argentina. Claro, éstas son unas hipótesis para un posible estudio sobre la función simbólica en *Una noche*. Pero para nuestros fines conviene señalarlos puesto que aclaran la función de la deformación. No queda duda de la función simbólica de Magnus pero la fachada de su discurso nos hace acordar de lo que sostiene Rock: "By 1948 Perón had begun referring to his political ideas as *justicialismo*, which he defined as 'Christian and humanist' with the 'best attributes of collectivism and individualism, idealism and materialism'" (286).

11. 1943 es una clave en la historia argentina ya que marca el comienzo de los profundos cambios sociales y políticos de ahí en adelante en la Argentina debido al peronismo:

Perón gobernó interpretando, en líneas generales, las aspiraciones mayoritarias. Pero vulneró los derechos de la minoría y terminó montando una estructura de poder compulsiva que provocó la desesperación de sus opositores. Y desde la caída de Perón para acá, la mayoría ha sido marginada, usada, proscripta o dividida. (Luna 22)

12. Tocante a la época de Onganía y la contextualización social de *Una noche*, creemos pertinente lo siguiente como afirmación histórica de los procesos de la ideología normalizante:

His government's implicit model was the military regime that had been established in Brazil in 1964. (. . .) To intimidate potential opponents, Onganía's government

made ostentatious parade of its power. It banned the political parties and all political activities. In late 1966 Onganía decreed an intervention in the national universities, ordering police to use their clubs to expel students and faculty who allegedly constituted hotbeds of communism. . . . As the nation now realized, Onganía's was a hard line regime prepared to make immediate resort to force to quell all competing institutions and any real or imaginary adversaries. (Rock 346-47)

## Referencias

- Arlt, Roberto. *Los siete locos*. 6a. edición. Buenos Aires: Editorial Losada, 1985.
- Dragún, Osvaldo. "Dramaturgia nacional y realidad política." *Conjunto* 60 (1984): 57-60.
- Driskell, Charles B. "Conversación con Ricardo Monti." *Latin American Theatre Review* 12.2 (1979): 43-53.
- Foster, David William. "Semantic Relativity in Ricardo Monti's *La visita*." *The American Hispanist* 4.34-35 (1979): 17-20.
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama, and Perception*. Lewisburg, Penn.: Bucknell UP, 1986.
- Kayser, Wolfgang J. *The Grottesque in Art and Literature*. Trad. de Ulrich Weisstein. Bloomington: Indiana UP, 1963.
- Luna, Félix. *Argentina de Perón a Lanusse, 1943-1973*. Barcelona: Planeta, 1972.
- Monti, Ricardo. *Una noche con el Sr. Magnus & hijos*. Buenos Aires: Talía, 1971.
- Podol, Peter L. "Surrealism and the Grottesque in the Theatre of Ricardo Monti." *Latin American Theatre Review* 14.1 (1980): 34-35.
- Ramos Foster, Virginia. "Theatre of Dissent: Three Young Argentine Playwrights." *Latin American Theatre Review* 4.2 (1971): 45-50.
- Rock, Philip. *Argentina 1516-1982, from Spanish Colonization to the Falklands War*. Berkeley: U California P, 1985.